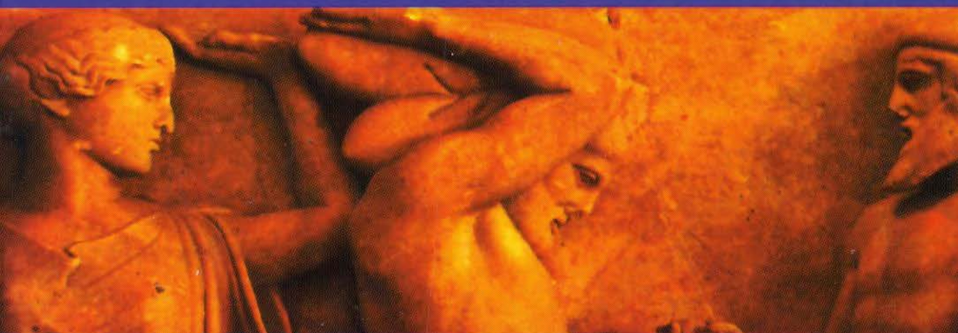
SÖREN
KIERKEGAARD



DE LA TRAGEDIA



De la Tragedia

De la Tragedia

Sören Kierkegaard

Traducción de Julia López Zavalía

EDITORIAL QUADRATA

CDD 100

Kierkegaard, Sören
De la tragedia / Sören, Kierkegaard;
dirigido por: Pablo A. Gimenez. - 1ª ed.
Buenos Aires : Quadrata, 2005.
96 p.; 19x14 cm.

Traducido por: Julia López Zavalía

I.S.B.N.: 987-1139-43-8

1. Filosofía. I. Gimenez, Pablo A, dir. II. Zavalía, Julia López, trad. III. Título

GRUPO EDITOR MONTRESSOR
Santa Fe 2530 - Buenos Aires, Argentina
(54 - 11) 4826-5537

www.editorialquadrata.com.ar

Comercialización: Mariano Arzadun
marzadun@editorialquadrata.com.ar

Contenidos: Pablo Gimenez
kovalsky@uolsinectis.com.ar

Tapa: Kovalsky
Diagramación: Marcela Gunning
Corrección: Corina Balbi

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

ISBN 987-1139-43-8

Contenido

La Repercusión de la Tragedia Antigua en la Moderna

Es en realidad muy poco lo que yo tendría que objetar a quien sostuviera que lo "trágico siempre seguirá siendo lo trágico", por la simple razón de que toda evolución histórica, fuera cual fuera, siempre se instalará dentro de los límites que abarca la noción correspondiente. Claro que si hemos de conjeturar que su afirmación tiene algún sentido, y la palabra "trágico" empleada dos veces en la

misma frase no establece simplemente un paréntesis carente de todo significado, su idea no puede implicar otra cosa que la de que el contenido de la noción no viene a desalojar la noción misma sino a abonarla. Además, podemos decir que a estas alturas hay ya muy pocos espectadores que no concluyan en que existe una diferencia cardinal entre la tragedia antigua y la moderna, hasta tal punto que los lectores y los visitantes afectos al teatro se consideran en legítima posesión, como si fueran los propios intereses de sus cuentas corrientes, de los resultados obtenidos por el afán de los expertos en asuntos de arte. Ahora bien; si alguien pretendiera en este caso abogar que tal diferencia era absoluta y sacara provecho de ella, al principio de una manera solapada y después intemperantemente con el fin de interpolarse entre la tragedia antigua y la moderna, su proceder sería tan descabellado como la del primer afirmante en el caso de no resultar la suposición. Ya que al hacer esto omitía que la tierra firme, imprescindible para afianzar sus propios pies era lo trágico en sí, que por cierto es incapaz de introducir ninguna separación: por el

contrario, sirve cabalmente para ensamblar la tragedia antigua con la moderna. Podemos también observar una suerte de apercibimiento contra cualquier pretensión exclusivista y parcial de este género, en el hecho de que los estetas todavía vuelven incesantemente a las definiciones establecidas por Aristóteles y acatan sin discusión las exigencias que éste impuso a la tragedia, porque consideran que su doctrina sobre el particular es exhaustiva. Este apercibimiento es tanto más digno de tomarse en cuenta desde que todos nosotros comprobamos con cierta aflicción, que a pesar de las muchas transformaciones que el mundo ha sufrido la concepción de la tragedia se mantiene en lo esencial idéntica, de la misma manera que llorar es hoy tan intrínseco al hombre como en todo tiempo pasado. Todo lo dicho puede parecerle de provecho a aquel que no desee ninguna separación e incluso una ruptura, pero a pesar de ello la misma rémora vuelve, apenas rechazada, a hacerse patente bajo otra nueva forma, si puede decirse, más peligrosa que la primera. Me estoy refiriendo a que el hecho de que se vuelva permanentemente a la estética aristotéli-

ca no es únicamente un indicio de dedicación comprometida o un viejo hábito. Con esto estarán de acuerdo sin mayor inconveniente todos los que penetren algo la estética de nuestro tiempo y hayan comprobado con qué observancia se mantienen los principios del movimiento establecidos por Aristóteles, principios que mantenían aún todo su mérito en la moderna estética. Pero si uno examina más de cerca tales principios, verá que la dificultad aparece inminente. Porque las definiciones son absolutamente generales, y por lo tanto uno puede acordar con Aristóteles en un sentido pero no en otro determinado. De manera de no aventurarme a anticipar aquí imprevistamente y acaso sólo rozar con simples ejemplos el contenido de la materia que pienso exponer más adelante, intentaré ahora aclarar lo que acabo de manifestar, abordando la cuestión a la luz de la comedia. Si un esteta de antaño hubiera afirmado que los presupuestos de la comedia son el carácter y la situación, y por otro lado, que el efecto a que ha de inducir es a la risa, habría establecido unos principios a los que todo el mundo podía acercarse una y mil veces;

pero si se meditara un poco sobre la cantidad de cosas capaces de provocar la risa en los hombres, nos convenceríamos de inmediato de la ilimitación enorme de dicha exigencia. Quien alguna vez se propuso observar el fenómeno de la risa propia o ajena, quien de este modo haya pretendido con preferencia analizar lo específico y no lo anecdótico, y quien en definitiva haya captado con legítimo interés psicológico qué diferentes son los motivos que determinan la risa en cada ciclo de la vida, se convencerá fácilmente de que la persistente reclamación de la comedia que le asigna a ésta como efecto el provocar la risa, recoge en sí misma una pluralidad de variaciones, todas ellas sometidas a la diversa idea que la conciencia universal concibe de lo cómico en cada momento dado. Sin que esto signifique, por supuesto, que tal diversidad de afirmaciones pueda hacerse tan difusa que la correspondencia expresiva de carácter somático haya de ser precisamente la de que la risa se exteriorice por medio del llanto. De la misma manera, algo similar acontece con la tragedia.

La tarea a desarrollar de esta pequeña investiga-

ción no será simplemente el análisis de la relación entre la tragedia antigua y la moderna, sino en todo caso mostrar de qué modo las características de la tragedia antigua pueden ser fusionadas a la tragedia moderna, de tal manera que los elementos propiamente trágicos se hagan ostensibles en ella. Pero por más que haga lo indecible para lograr que esos elementos se manifiesten y con la finalidad de que tal manifestación no presente absolutamente ninguna consecuencia, tendré mucho cuidado de no caer en profecías insinuando que es eso lo que nuestra época reclama, una época que de acuerdo a todos los indicios se conduce preferentemente por los rumbos de lo cómico. La existencia está de tal manera debilitada por la duda de los individuos que el aislamiento aparece hoy como una tendencia en creciente desarrollo. Nada mejor para verificarlo y aunque parezca paradójico, que echar una mirada a las tribulaciones sociales de todo tipo que hoy proliferan por el mundo. Ya que tales preocupaciones son una muestra de la propensión aislacionista, tanto en cuanto se reacciona contra ella como en cuanto se procura impedirla con prácticas descabelladas. El aislacionis-

ta lo es íntegramente cuando aspira a hacerse valer como *número*. Porque querer hacerse valer como uno solo es la norma del aislamiento. En esto estarán de acuerdo conmigo todos los integrantes de asociaciones y grupos, aunque no estén dispuestos ni mucho menos a reconocer que también éstos son un caso de aislamiento totalmente idéntico al anterior, o sea el hecho de que cien individuos se hagan valer única y meramente como cien individuos. El número en sí es siempre algo indiferente. Por tanto, es igual que se trate de uno que de mil, o de todos los habitantes del orbe definidos de una manera estrictamente numérica. De esta forma, el espíritu asociativo es por principio tan revolucionario como el que se pretendía derribar. Cuando el Rey David quería demostrar y demostrarse la nombradía de su poderío, solía hacer el cálculo de todos los que integraban su pueblo; hoy en cambio, los pueblos se recuentan para constatar su importancia frente a un poder superior. Todas estas asociaciones están fehacientemente tildadas de arbitrariedad, y mayoritariamente fueron creadas con una u otra finalidad circunstancial que siempre está sujeta, como es lógico, al antojo de la asociación

correspondiente. De este modo las innumerables asociaciones que conocemos en la actualidad no hacen más que desenmascarar la disolución de la época, coadyuvando ellas mismas a acelerarla. Son, dentro del organismo del Estado, los microorganismos que provocan su descomposición. ¿No fue justamente en el momento en que el Estado griego estaba a un paso de corromperse cuando las *heterias*[1] empezaron a formarse por toda Grecia? ¿No es acaso nuestra época muy parecida a aquélla, tanto que ni el mismo Aristófanes pudo ridiculizarla como realmente era? ¿O es que desde el punto de vista político no se ha desgastado ya el lazo que invisible y espiritualmente mantenía amalgamadas a las naciones? Y en el aspecto religioso, ¿no se ha desgastado e incluso aniquilado aquel poder que sustentaba de una manera consistente lo invisible? ¿Acaso no se parecen nuestros estadistas y sacerdotes a los augures de la anti-

1. Sociedades políticas formadas en Atenas al final del siglo V, durante la guerra del Peloponeso.

güedad que no podían cruzarse las miradas entre sí sin una sarcástica sonrisa? En realidad, nuestra época actual detenta una peculiaridad típica sobre aquella época griega que estamos mencionando, a saber, la de ser más triste y en consecuencia más hondamente desesperada. Así nuestra época es lo bastante melancólica como para no desconocer que existe algo que se llama responsabilidad y que es importante. Y sin embargo, en tanto todos estarían satisfechos de ejercer el mando no hay nadie que consienta en asumir la responsabilidad. Todavía es una noticia fresca la de aquel estadista francés, que al proponérsele en repetidas ocasiones una cartera ministerial, declaró sin melindres que estaba dispuesto a hacerse cargo de la misma, pero condicionando esto a que fuera el secretario de Estado el que asumiera toda la responsabilidad. El rey de Francia, como se conoce, no tiene responsabilidad intrínseca; los ministros, aunque la tienen no desean tenerla, y únicamente aceptan su cargo a condición de que el secretario de Estado sea el responsable..., hasta que de esta manera todo concluye como es lógico, atribuyendo a los serenos o a los guardias municipales la responsabilidad. ¿No sería

un tema digno de Aristófanes esta historia de la responsabilidad no asumida? Y por otro lado, ¿qué hace que gobiernos y gobernantes no acepten adjudicarse la responsabilidad? ¿No será en todo caso el miedo al partido opositor que a su vez también se exime de la responsabilidad adquirida siguiendo una trayectoria similar a la anterior? Sin duda que hasta produce un gran efecto humorístico observar semejante disposición de fuerzas en la que sus antagonistas nunca se van a las manos, porque el poder tan pronto está en una o en otra, y así cada una de ellas no hace más que mostrarse ante la otra. Esto demuestra patentemente que se ha esfumado el principio que confiere cohesión al Estado, y por esta razón el aislamiento consecuente es algo que mueve a risa. Lo cómico estriba en que la subjetividad, en su forma más elemental, se impone como norma de valor. Toda personalidad aislada se vuelve cómica cuando procura hacer valer su contingencia frente a la necesidad de la evolución. Resultaría extraordinariamente cómico el que a un individuo cualquiera se le atribuyera la idea general de ser el salvador del mundo entero. Sin embargo, la presencia de Cristo es desde

todo punto de vista la tragedia más honda, si bien en otro sentido es muchísimo más que una tragedia porque Cristo vino en la plétora de los tiempos y cargó sobre sus hombros el pecado del mundo entero, materia que deseo se destaque particularmente en vista al desarrollo inminente de este trabajo.

Como es bien conocido, Aristóteles enuncia que las dos fuentes de la acción en la tragedia son: διάνοια χαι ηθος[2], pero enseguida agrega que lo principal es el τελος[3]; y los individuos no actúan con el fin de representar caracteres, sino que éstos son anexados con vistas a la acción. Sobre este particular puede decirse que se advierte fácilmente una divergencia con la tragedia moderna. En efecto, lo distintivo de la tragedia antigua es que la acción no procede meramente del carácter, como tampoco es lo bastante subjetivamente reflexiva,

2. "Razonamiento y carácter"; cf. *Poética*, 1450 a 12.
3. "fin"; cf. *ibídem*, 23.

sino que disfruta una relativa parte de indolencia. De la misma manera, la tragedia antigua no hace uso tampoco del diálogo desarrollado hasta tal grado de reflexión que todo aparezca diáfano. Apenas si da a través del monólogo y del coro unos indicios mesurados hacia el diálogo. Porque el coro, se aproxime éste más a la sustancialidad ética, ya propenda a la explosión lírica, denota algo así como una demasía que no quiere hacerse perceptible en la individualidad. El monólogo, por su parte, significa en realidad la concentración lírica y encierra el exceso remiso a fusionarse con la acción y la situación. La acción supone en la tragedia antigua un momento épico que la hace ser a la vez suceso y acción. La explicación es descontadamente obvia, ya que en el mundo antiguo la subjetividad no era autorreflexiva. Aunque los individuos obraban libremente, lo hacían en todo caso dependiendo siempre de ciertas instancias fundamentales como lo eran el Estado, la familla y el destino. Estos motivos decisivos son lo que justifican la fatalidad en la tragedia griega e imponen su peculiaridad.

De esta manera, la caída del héroe tiene un doble sentido; es una consecuencia de su acción y además un padecimiento. Por el contrario, en la tragedia moderna la caída del héroe no es otra cosa que un acto. En tiempos actuales pues, lo que predomina es la situación y el carácter. Al tener el héroe trágico una conciencia reflexiva, esta reflexión sobre sí mismo no sólo lo aísla del Estado, la familia y el destino, sino que muchas veces lo desvincula de su misma vida anterior. Así, aquello que nos ocupa es entonces un definido momento de su vida considerado como consecuencia de sus propios actos. Este es el motivo de que lo trágico se resuelva aquí en situación y réplica, ya que en general no queda prácticamente nada que sea espontáneo. De ahí que la tragedia moderna no se apoye en ningún plano épico ni mantenga ninguna herencia épica. El héroe se sostiene o sucumbe, única y exclusivamente en relación a sus propias acciones.

Lo que acabo de exponer en forma resumida pero suficiente es importante en cuanto evidencia una diferencia singular entre la tragedia antigua y la moderna. Esta diferencia, que entiendo de importan-

cia vital, es la que se vincula a la variedad de formas de la culpa trágica. Aristóteles, como es sabido, demanda que en el héroe trágico haya ἁμαρτια[4]. Pero del mismo modo que en la tragedia griega la acción oscila entre el actuar y el padecer, lo hace así también la culpa, y en esto consiste el conflicto trágico. Recíprocamente, la culpa resultará tanto más ética cuanto más reflexiva se haga la subjetividad, y de una manera absoluta y profunda, más abandonado a sí mismo veamos al individuo. El fenómeno de lo trágico está puntualmente entre estos dos extremos. Si el individuo está limpio de culpa, entonces pierde el interés trágico, porque de esa manera el choque que es distintivo de la tragedia queda amortiguado. Pero paradójicamente, si la culpa del individuo es total, tampoco tiene para nosotros ningún interés trágico. Por eso debemos afirmar sin titubeos,

4. Cf. op. c., 1453 a 10. Todas las traducciones críticas traducen "error", en lugar de "falta moral o pecado" que sería ir en oposición al contexto a la vez que contra la filología.

que ese afán actual de hacer que todo lo que es fatal se transfigure en individualidad y subjetividad implica una falsa interpretación de la tragedia. No interesa saber ni decir nada del pasado del héroe; se carga sobre sus hombros todo el peso de su vida como si ésta fuera el resultado representativo de sus propias acciones y se le responsabiliza totalmente. De esta manera, como es natural, se convierte también su culpa en ética. El héroe trágico pasa así a ser un perverso. El mal se convierte en el objeto privativo de la tragedia. Por supuesto que el mal no constituye ningún interés estético ni tampoco el pecado es una categoría estética. Este cúmulo de esfuerzos fútiles se debe fundamentalmente al hecho de que toda nuestra época se ha metido en empresas cuyo único propósito es lo cómico. Lo cómico se basa precisamente en el aislamiento; de ahí que cuando en este ámbito se pretende destacar lo trágico, lo único a lo que se llega es al mal en toda su perversión y no al delito propiamente trágico en su ambiguo candor.

El que está inmerso en la literatura moderna sabe que los ejemplos en este sentido son abundantes. Así la obra de Grabbe, *Fausto* y *Don Juan*, descollante en mu-

chos aspectos, está fundada adecuadamente en el mal. Sin embargo, para no sostener mis argumentaciones en el contraste de una sola obra, intentaré probar la misma cosa desde la conciencia común de toda nuestra época. A ésta no le agradaría en modo alguno que se le presentara en la escena a un individuo en quien las circunstancias desafortunadas de su infancia hubieran causado estragos de los que nunca pudo recuperarse, y es más, acarrearon su ruina. Y no porque el supuesto individuo fuera maltratado ya que no hay nada que nos impida suponer que fue tratado muy bien, sino porque la época tiene otras normas a que remitirse. Nuestra época, entonces, no quiere saber nada de semejantes transacciones y blandenguerías, y ni corta ni perezosa hace al individuo responsable de su vida. Por lo que, si éste sucumbiera, no habría que ver en ello tragedia alguna sino simplemente maldad. Se podía creer, en definitiva, que es poco menos que un reino de dioses la generación a la que tenemos el honor de pertenecer. Pero sin embargo no hay tal cosa. Porque es una pura quimera todo ese vigor y ese arrojo que pretende de esta forma ser el creador de su propia dicha, e incluso, su

propio descubridor. Y con esto, mientras lo trágico sale perdiendo, nuestro tiempo va ingresando en la desesperación. Lo trágico encierra una cierta melancolía y una virtud sanadora que en verdad no debieran jamás ser despreciadas. Procurar, como es típico de nuestro tiempo, ganarse uno a sí mismo de una manera milagrosa es perderse y hacerse cómico. Un individuo, por muy excepcional que sea, nunca dejará de ser a la vez hijo de Dios, de su época, de su nación, de su familia y de sus afectos. Solamente enraizado en todo ello será dueño de su verdad. Por el contrario, resultará grotesco si pretende de alguna manera ser absoluto en toda esa relatividad. En los idiomas suelen darse casos de palabras que por el uso y por razón de la construcción terminan siendo casi autónomas, es decir, usadas como adverbios. Estas palabras son para los eruditos una violencia y defecto del idioma incapaces de enmienda. Piénsese entonces lo cómico que sería pretender que tales palabras se consideraran como auténticos sustantivos, y en consecuencia, que fueran declinadas en cada uno de los casos. Lo mismo sucede también con el individuo que, desarraigado -quizás sin muchas difi-

cultades- del seno materno del tiempo, pretende ser absoluto en medio de esa cuantiosa relatividad. En cambio, si desprecia esta pretensión y se contenta con ser relativo, alcanzará *eo ipso* lo trágico, y esto, aunque fuera el más feliz de todos los hombres. Yo diría, aunque paradójico, que el individuo sólo es rigurosamente feliz en tanto está sumergido en la tragedia. Lo trágico encierra en sí una dulzura infinita. Sin ningún prurito se puede afirmar que en el sentido estético, lo trágico es para la vida humana algo así como lo que en su orden representan para ella la gracia y la misericordia divina. Incluso diría que es aún más sensitivo, y por esa razón estaría dispuesto a llamarlo: un amor de madre que acuna al que está atribulado. Lo ético es inclemente y duro. Por eso, cuando un criminal, excusándose ante el juez, le dice que su madre tenía especial inclinación al robo particularmente en el tiempo en que le gestaba, el juez entonces se verá obligado a consultar la opinión del colegio de médicos sobre el estado de salud mental del acusado, pero convencido, claro, de que tiene frente a sí a un ladrón y no a la madre de un ladrón. De estar por medio un crimen, el reo no podrá refu-

giarse en el templo de la estética aunque pudiera experimentar en su ámbito una cierta impresión de consuelo. Pero no sería aceptable, ya que su camino no le conduce a la estética sino a la religión. La estética se encuentra detrás suyo y la apelación a la misma constituiría un nuevo pecado para él. Lo religioso sería la expresión del amor paternal ya que contiene en sí la ética, aunque moderada. ¿Y no es cabalmente por eso mismo que la continuidad le confiere a lo trágico su dulzura? Sin embargo, mientras la estética proporciona su alivio antes de que se manifieste el profundo contraste del pecado, la religión sólo logra aliviar después de que se haya reconocido ese contraste en todo lo que tiene de horroroso. En el momento en que el pecador está a punto de desfallecer bajo el agobio del pecado general que él mismo se ha provocado porque presiente que las probabilidades de salvación serán tanto más significativas cuanto más culpable se hiciera, precisamente en ese momento de espanto ve asomar el consuelo sobre el horizonte de la pecaminosidad común que también en él ha dado muestras de poderío. Pero este consuelo es un consuelo netamente religioso. Y francamente, el que

piense llegar al consuelo por medio de otros recursos, por ejemplo mediante las sublimaciones adormecedoras de la estética, tiene una idea muy inoperante del consuelo y en realidad no lo alcanzará. En cierto modo, nuestra época evidencia un tacto estupendo cuando pretende que el individuo se responsabilice de sus actos, pero la fatalidad está en que no lo hace con toda la hondura e interioridad deseables, sino que se queda en la superficie. Y esto, porque es en definitiva soberbia como para no desairar las lágrimas de la tragedia y demasiado presuntuosa como para no prescindir de la misericordia. Ahora bien, ¿en qué consiste la vida humana y en qué el género humano si se eliminan ambas cosas? Porque no hay más alternativa que la de la melancolía de lo trágico o la profunda tristeza y el profundo alborozo de la religión. ¿O lo más peculiar de todo lo que se deriva de aquel pueblo dichoso no es otra cosa que una honda pena y una determinada melancolía trascendentes en su arte, en su poesía, en su vida y en sus mismas alegrías?

En lo que antecede he intentado principalmente subrayar la diferencia existente entre la tragedia anti-

gua y la moderna, en relación a que tal diferencia se hace notoria dentro de la diversidad de las culpas en el héroe trágico. Aquí está el verdadero fanal desde el que todo irradia manifestándose en su particular variación. Porque si el héroe es culpable de una manera incierta, desaparecen tanto el monólogo como el destino, y de esa manera el pensamiento se transparenta en el diálogo y la acción en la situación.

Y esto mismo puede demostrarse también desde otro ángulo, es decir, atendiendo al estado de alma que la tragedia provoca. Se conoce que Aristóteles exige que la tragedia despierte en el espectador terror y conmiseración[5]. Recuerdo ahora que Hegel se aferra con bríos a esta exigencia y concibe, a propósito de cada uno de esos dos puntos, una doble consideración, aunque no lo bastante intensa. Cuando Aristóteles separa el terror y la conmiseración, podemos pensar que lo hace entendiendo que el primero es el estado de alma que corresponde a los sucesos

5. Cf. op. c., 1449 b 27.

particulares, y la segunda al estado de alma que establece la impresión definitiva. Este último estado de alma es el que me incumbe ahora, porque responde totalmente a la culpa trágica, y como conclusión se maneja también dentro de la dialéctica de la misma. Hegel anota a propósito de esto que se observan dos clases de compasión: la ordinaria, que es la que está dirigida hacia el aspecto limitado del sufrimiento, y la legítima compasión trágica. Esta observación es absolutamente correcta, pero a mi modo de ver apenas tiene importancia pues aquella conmoción general referida, en primer lugar, es un error que tanto puede alcanzar a la tragedia antigua como a la moderna. En cambio, es verdadero pero tiene esta vez mucho peso lo que el mismo autor agrega a continuación aludiendo a la compasión auténtica: *Das wahrhafte Mitleiden ist im Gegentheil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden*[6]. Ahora bien, yo hago hin-

6. El autor remarca el lugar de la vida, a saber: "t. 3, P. 53V. Quiere decir volumen 3 de las famosas *Lecciones sobre la Estética* recogidas y publicadas por G. Hotho en tres volúmenes, y dentro

capié en la variedad de la compasión bajo el ángulo de la diversidad de la culpa trágica, mientras que Hegel analiza preferentemente el fenómeno de la compasión en general y su variedad dentro de la diversidad de los individuos. Para lograr que ésta se señale de inmediato dejaré que la "miseria" comprendida en la palabra "conmiseración" se fraccione en dos partes, agregando enseguida a cada una de ellas el factor de simpatía que viene dado en la preposición "con". Pero verificaré esta faena sin llegar a afirmar nada concreto sobre el estado anímico del espectador que pudiera incitar a los lectores a pensar en su carácter arbitrario, sino que al tiempo que expreso la diversidad de sus estados de alma, también expreso la variedad de la culpa trágica. En la tra-

del tomo X de las "Obras completas" de Hegel editadas por sus amigos y discípulos, 1832*45. H. Giner de los Ríos, si bien indirectamente de la traducción francesa y libre de Ch. Bénard, vierte así al castellano el lugar citado: "La verdadera piedad, por el contrario, es la simpatía por la justicia de la causa y por el carácter moral del que sufre"; véase el t. II, p. 609 de Hegel, *Estética*, ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954.1.

gedia antigua la pena es más honda y el dolor más superficial; en la moderna, el dolor es mayor que la pena. La pena, en mucha mayor medida que el dolor, contiene siempre en sí misma algo esencial. En el dolor siempre hay una cierta meditación sobre el sufrimiento que la pena desconoce. En el aspecto psicológico resulta muy esclarecedor observar a un niño de cara al adulto que sufre. El niño no es lo suficientemente reflexivo como para padecer dolor, pero así todo su pena es infinitamente honda. Tampoco es lo suficientemente reflexivo como para tener una idea de valor sobre el pecado y el delito. Un niño no es capaz de discernir estas cosas mientras observa al adulto que sufre, pero sin embargo, en su pena manifiesta hay una virtual y oscura sospecha de los motivos para él desconocidos del sufrimiento. De este tenor, aunque manteniendo una completa y profunda armonía, es la pena griega. Por eso es conjuntamente tan suave y tan honda. Por el contrario, manteniendo la argumentación anterior, cuando un adulto ve sufrir a un joven o a un niño esto se invierte: su dolor es mayor y su pena menor.

Porque cuanto más evidente es la representación del pecado, tanto mayor es el dolor y tanto menos honda la pena. Si adecuamos ahora estos datos a la relación existente entre la tragedia antigua y la moderna, deduciremos que en la tragedia antigua la pena es más profunda, y lo es también en la conciencia correspondiente. Y no se pierda de vista que esa pena no es algo que hay en mí sino que es intrínseca a la misma tragedia, de suerte que si yo deseo comprender rectamente la honda pena que domina la tragedia griega tendré que hacer un gran esfuerzo por incorporarme vitalmente a la conciencia griega. Porque la inmensa admiración que hoy muestran muchos por la tragedia griega no es, en la inmensa mayoría de los casos, sino trivialidad y pura palabrería. La verdad desnuda al respecto es que nuestra época no tiene gran empatía con lo que constituye verdaderamente la pena helénica. En Grecia la pena es más profunda porque la culpa encierra la indeterminación estética. En nuestro tiempo el dolor es más agudo. A la tragedia griega podría aplicársele justamente la sentencia bíblica por la que es terrible caer en las

manos del Dios vivo. La cólera de los dioses es imponente, y a pesar de ello el dolor es menor que en la tragedia moderna, en la que el héroe se insufla de toda su culpa y se hace transparente a sí mismo a través del sufrimiento íntimo por su propia culpa. Aquí es de importancia fundamental, por analogía con la culpa trágica, señalar qué pena es la legítima pena estética y cuál es el legítimo dolor estético. De más está decir que el dolor más acerbo de todos es el del arrepentimiento, pero el arrepentimiento supone una realidad ética, no estética. Y es el más amargo de todos los dolores porque implica la transparencia plena de toda la culpa por lo que no interesa desde el punto de vista estético. El arrepentimiento posee una santidad que obnubila todo lo que es estético. Esta santidad del arrepentimiento prefiere pasar inadvertida para el espectador y lo único que pide es una manera íntegramente distinta de trabajo personal. Es claro que la comedia moderna ha presentado en las tablas el tema del arrepentimiento, pero ello es indicio de la poca o ninguna inteligencia del autor de turno. Se ha insistido en el enorme interés psi-

cológico que puede encerrar la contemplación del arrepentimiento así descrito, pero se ha omitido que el interés psicológico es ajeno al estético. Todo ello forma parte de esa confusión hoy triunfante en los más diversos órdenes de cosas, a saber: la de pretender buscar algo allí donde no debería buscarse, y lo que es muchísimo peor, encontrarlo donde no se debiera. Veamos algunos ejemplos. En el teatro se pretende encontrar algo que sea estimulante, y como contrapartida se va a buscar emociones estéticas en la iglesia. La gente pretende reformarse por la lectura de las novelas y toma en sus manos los libros de ascética con el afán de entretenerse. Y en síntesis, se espera mucha filosofía en el púlpito y un sacerdote en cada cátedra universitaria. Pero no, de ninguna manera ese dolor es un dolor estético. La época, a pesar de ello, se impone los mayores trabajos en esta dirección, como si por ese lado pudiera encontrarse el más elevado interés trágico.

La misma confusión prevalece también respecto de la culpa trágica. Nuestra época se ha vaciado de todas esas categorías sustantivas de familia, Estado y

estirpe. Y es en razón de ello que no tiene otro remedio que abandonar al individuo enteramente a su suerte, de tal manera que éste rigurosamente se convierta en su propio creador. De ahí que su falta sea pecado y su dolor el del arrepentimiento, por lo que de este modo ya no hay tragedia. O en todo caso sólo queda una tragedia sufriente en el sentido más riguroso de esta idea sin el menor interés trágico, ya que la fuerza de la que se origina el sufrimiento ha perdido por completo su trascendencia, y en tales circunstancias el espectador grita: "Ayúdate y el Cielo te ayudará". O expresándolo de otra forma, el espectador ya no siente compasión por el personaje. Ahora bien, la compasión, tanto en el aspecto subjetivo como en el objetivo, es la auténtica expresión que debe aplicarse a lo trágico.

Antes de sumirme más a fondo sobre lo expuesto hasta aquí, deseo, para que resulte más claro, precisar en términos escrupulosos la auténtica pena estética. El movimiento de la pena es totalmente opuesto al del dolor. Se puede aseverar, sin andar con licencias lógicas que estropeen el desarrollo del tema -que yo intentaré evitar también de otra manera-

, que cuanto mayor es la inocencia, más honda es la pena. Pero sin insistir mucho en esta afirmación, porque de hacerlo se esfumaría lo trágico. Porque siempre subsiste un elemento de culpa, aunque en realidad no sea subjetivamente reflejo. Esta es la causa de que la pena sea tan profunda en la tragedia griega. Con esta intención anotaré solamente, para evitar conclusiones inadecuadas, que cualquier exceso en este caso no servirá más que para desplazar la cuestión a otros terrenos. Por lo demás, la síntesis de la inocencia absoluta y de la culpa absoluta no es una revelación estética sino una definición metafísica. Así es muy razonable que siempre se hayan tenido objeciones en llamar tragedia a la vida de Cristo, pues se sospechaba que las definiciones estéticas no agotan el tema. Hay también otra forma de confirmar que la vida de Cristo es algo superior a todo lo que puede ser vaciado en categorías estéticas, ya que estas categorías quedan neutralizadas con la aplicación de este fenómeno llegando a un estado de absoluta indiferencia. En la acción trágica subsiste siempre un elemento de sufrimiento, y en el sufrimien-

to trágico una parte de acción. La estética se instala en la relatividad. La identidad de una acción y de un sufrimiento absolutos se encuentran muy por encima de las fuerzas de la estética e incumben a la metafísica. En la vida de Cristo se da esta identidad porque su sufrimiento es absoluto ya que es libre acción absoluta, y su acción es sufrimiento absoluto porque es obediencia absoluta. De lo que se deduce que el elemento incesante de culpa no es subjetivamente reflejo, y esto es lo que determina la profundidad de la pena. La culpa trágica es una culpa original; mucho más que una culpa meramente subjetiva. Ahora bien, la culpa original es una categoría tan sustantiva como la del pecado original, y es este carácter sustantivo el que da mayor profundidad a la pena. Aquí radica básicamente el legítimo interés trágico de la siempre elogiada trilogía trágica de Sófocles: *Edipo en Colono, Edipo Rey* y *Antígona.* Sin embargo, la culpa original supone una íntima paradoja: que es culpa y al mismo tiempo no lo es. El lazo por el que el individuo es considerado culpable es precisamente el de la piedad, pero la

culpa así adquirida tiene el carácter de la máxima anfibología estética. Podría deducirse de ésto que el pueblo judío es el que más había desarrollado el género auténticamente trágico. Uno se siente realmente tentado a adivinar grandes temas de tragedia en la afirmación bíblica de que Yavé era un Dios celoso que escarmentaba las iniquidades de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación; o cuando oye una de aquellas truculentas maldiciones en las que abunda el Viejo Testamento. No obstante, el judaísmo está demasiado desplegado éticamente como para hacer tal cosa. Las maldiciones de Yavé son terribles de verdad, pero a la vez son castigos justos. En Grecia, por el contrario, no ocurría lo mismo. La ira de los dioses no tiene ningún carácter ético, sino una importante ambigüedad estética.

Encontramos en la misma tragedia griega una transformación de la pena al dolor, por ejemplo en *Filoctetes*. Esta es una tragedia del sufrimiento en el sentido más riguroso de la palabra. Pero todavía se muestra predominante en ella un alto grado de objetividad. El héroe helénico se ampara en su des-

tino y éste es inmutable, hecho del que no se puede juzgar. Este elemento es el que determina el momento de la pena en medio del dolor. El primer dilema que en realidad le da entrada al dolor es el siguiente: ¿Por qué me pasa esto precisamente a mí; por qué no habrían de ser las cosas de otra manera? Es cierto que en *Filoctetes* hay algo que ha llamado mi atención y que es aquello que distingue específicamente a esta tragedia de la perecedera trilogía del ciclo tebano, a saber: un altísimo grado de disquisición en torno al choque interior que el héroe experimenta en medio de sus dolores y que posibilita una descripción magistral y henchida de profunda verdad humana. Pero más allá de eso, la tragedia mantiene siempre una cierta objetividad que es la que soporta toda la trama. La reflexión de *Filoctetes* no se concentra en sí misma, y por otra parte descubrimos un rasgo específicamente griego en esos lamentos que el héroe profiere porque no hay nadie que valore su dolor. Todo esto encierra una verdad extraordinaria, pero también nos revela muy acentuadamente la diferencia con el auténtico dolor reflexivo que siempre pretende estar a

solas consigo mismo y escudriña en esa soledad nuevos dolores.

Por tanto, la verdadera pena trágica demanda siempre un elemento de culpa, y el auténtico dolor trágico un elemento de inocencia. La verdadera pena trágica pretende un elemento de transparencia, y el auténtico dolor trágico un elemento de cierta lobreguez. Creo que no es otra que ésta la mejor senda para alcanzar el punto dialéctico en el que se conjugan las definiciones del dolor y de la pena. Y también para encontrar la dialéctica en la que se desenvuelve el concepto de la culpa trágica.

Debido a que es opuesto a los fines de *nuestra asociación* producir obras interdependientes o grandes conjuntos, ya que nuestra propensión no es la de trabajar en una torre de Babel por la que Dios pueda deslizarse con toda su justicia y aniquilarla; puesto que nosotros, persuadidos de que aquella confusión fue un castigo merecido, admitimos que lo propio de cualquier esfuerzo humano genuino es su carácter fragmentario que es precisamente lo que distingue a aquél de la prolongación infinita y monótona de la

naturaleza física; puesto que también reconocemos que la riqueza de una personalidad consiste cabalmente en su capacidad de prodigarse fragmentariamente, y que en esto se afinca el gozo del individuo que crea lo mismo que el del individuo que recibe, gozo que no se encuentra en los procedimientos pesados y exactísimos o en la escrupulosa y larga concepción de ellos, sino en la creación y el gozo alrededor de lo que es fugitivo y brillante como el relámpago, lo que contiene para el que lo asimile algo más que lo que queda expresado en la obra, ya que esto es apenas una apariencia de idea y también contiene algo más para el que lo recibe ya que su esplendor sirve para que su propia productividad se despierte; ya que todo esto, repito, es opuesto a los fundamentos de nuestra asociación, ...sí, ya que lo que acabo de leer casi puede confundirse con un atentado contra el estilo oficialmente aprobado en nuestra cofradía, estilo de interjecciones en el que las ideas no hacen más que mostrar el lomo pero sin tumbarse jamás del todo..., solamente de-seo que recuerden una cosa, no sin antes aclarar que mi conducta reciente no es en realidad la de un cofrade insubordinado, por la senci-

lla razón de que el vínculo que mantiene unidos los períodos del párrafo presente es un vínculo tan sutil, que las proposiciones incidentales en aquél contenidas pelean por abrirse paso de un modo aforístico y suficientemente particular: que mi estilo ha intentado mostrarse como lo que realmente no es, es decir, revolucionario.

Nuestra cofradía brega porque en cada una de sus reuniones se logre una renovación y un renacimiento, con la finalidad de que su actividad interior se rejuvenezca con una nueva señal de su productividad. Distingamos pues nuestra tendencia como un sondeo de esfuerzos fragmentarios o si se prefiere, como un ensayo en el arte de escribir papeles póstumos. Porque un trabajo completamente acabado no establece ninguna relación con la personalidad poética. En cambio, cuando se trata de papeles póstumos y en razón de su misma discontinuidad y desconexión, uno siempre padece la necesidad de representarse al mismo tiempo la personalidad del escribiente. Los papeles póstumos son semejantes a unas ruinas, ¿y hay algún refugio más corriente que éste para unos sepultados? El arte, pues, consiste en

producir artísticamente el mismo efecto, la misma desprolijidad y transitoriedad y el mismo pensamiento discontinuo que son característicos de ese lugar desamparado. El arte está en provocar un gozo que en ningún caso sea del momento presente, sino que se nutra de algo esencial del tiempo pasado, algo que así sea presente en el tiempo pasado. Esto es lo que indica la misma palabra: póstumo. En cierto aspecto, todo lo que crea un poeta es póstumo. Por el contrario, nunca llamaríamos póstumo a un trabajo completamente acabado, y esto aun cuando se diera la particularidad accidental de no haber sido publicado en vida de su autor. En verdad, toda creación humana tal como nosotros la entendemos será siempre una cosa póstuma, ya que a los individuos no les es dado como a los dioses la contemplación eterna. Por tanto, llamaré cosa póstuma -o sea, artísticamente póstuma- a todo lo que emane de cualquiera de las obras de los miembros de esta cofradía; llamaré apatía y negligencia a esa genialidad que nosotros tenemos en tanto aprecio. Para nosotros, la *vis inertiae* siempre será la más encantadora de todas las leyes naturales. Como ven, amigos, no me he

apartado ni un ápice de nuestros santos usos y costumbres.

¡Ea! pues, amados Συμπαρα-νεχρωμενοι[7], vengan conmigo y formen un círculo cerrado en torno a mí, en el momento solemne en que me apresto a lanzar al mundo a mi heroína trágica; en el momento solemne en que a la hija de la pena le doy por ajuar la dote del dolor. Ella es mi obra, pero a

7. En realidad debiera decir: Συμπαρανενεχρωμενοι . Con este nombre se menciona a los destinatarios de los tres primeros trabajos inconclusos de este volumen, y en ellos, la palabra se itera innumerables veces hasta la saciedad en el último. ¿Qué significa entonces esta dichosa o mejor tristísima palabra?

En primera instancia es un término arreglado por K., que nos relata en su Diario las fuentes de inspiración, primero Luciano y después San Pablo. El 9 de enero de 1838 escribe cf. Pap. II, 245:

"Yo buscaba cabalmente una expresión para designar a la clase de hombres para quienes tuviera el placer de escribir, en el convencimiento de que ellos iban a estar de acuerdo con mis puntos de vista. Y he aquí que ahora encuentro en Luciano: παρανεχροι uno que como yo está muerto". Lo curioso es que la crítica literaria corrige esta afirmación y asegura que lo que K. encontró en Luciano fue otra palabra aunque sinó-nima: ομονεχρος, que quie-

pesar de todo su silueta es tan imprecisa y su hechura tan neblinosa que cada uno de ustedes, de acuerdo a su estilo peculiar, podrá enamorarse de ella y amarla de verdad. Ella es producto mío y sus pensamientos son los míos, pero a pesar de ello me parece haber estado reposando a su costado en una noche de amor en la que ella me habría entregado su profundo secreto y lo habría despedido junto con su alma en mi abrazo, descarnándose en ese mismo instante y desapareciendo de mi vista, sin poder ya recoger su realidad más que por las huellas que quedaban en el ambiente interior de mi ánimo decaído; pero sucede todo lo contrario, que ella nace y va alcanzan-

re decir "compañero de muerte" cf. Diálogos de los muertos II, 1. Y por lo tocante a San Pablo, K. recurre a Heb. XI, 12: νενεχρωμενου, que significa "muerto" *et hoc emortuo*, traduce la Vulgata, aunque Abraham, al que se refiere el texto paulino que K. aplica a Sara no estuviera verdaderamente muerto, sino simbólicamente en lo referente a engendrar por motivo de su edad avanzada. Por fin K. refuerza el término con la preposición συν, que junto con παρα remarca el sentido de acompañamiento o simultaneidad: "los que han muerto juntos".

do realidad cada vez mayor desde mi mismo estado de alma. Si bien soy yo el que la hace hablar, no puedo evitar la idea de que abuso de su confianza. Tengo la sensación de que se encuentra detrás de mí, muy cercana y dispuesta a hacerme reproches; pero esto no es así, sino que gracias a mí se va ella mostrando cada vez más visible en medio de su arcano. Es mi propiedad, mi legítima propiedad, pero a pesar

Este es el significado que se elucida *ex profeso* en los dos párrafos que acabamos de leer, y ésta es la razón de haber aplazado la nota. En ellos se especifica el estilo y los fines de una auténtica cofradía de difuntos, de gentes escogidas que se han anticipado al sepulcro, se dan por muertas en comandita y no escriben, como era de esperar, más que papeles "póstumos". Según esto, su nombre más congruente en la traducción castellana será la de "hermanos difuntos" o *cofrades cosepultos*. "¿Y qué lugar hay más a propósito que unas ruinas para los sepultados?" Así los llamaremos en adelante. Si a alguno le parece en demasía trágica la expresión, puede acaso elegir otra menos rotunda, por ejemplo la de "hermanos inmortales" o "moribundos", pues la palabra griega tiene otro significado: "los que tienen por destino común el morir"; aunque no todos los hombres tomen su destino tan a conciencia como los cofrades de los que hablamos.

de ello a veces pienso que me he introducido conspiradoramente en sus intimidades, y otras veces siento la necesidad de volver la vista atrás para verla, cuando la verdad es que ella está ahora siempre por delante y es capaz de existir en tanto yo la proyecto. Mi heroína se llama *Antígona*. Pues es mi intención conservar este nombre de la vieja tragedia cuyo argumento mantendré escrupulosamente en su conjunto, aunque por otra parte, en mi versión todo será moderno.

Antes de continuar quiero hacer una aclaración. Si he optado por un personaje femenino es porque creo sinceramente que la índole de una mujer se presta mucho mejor para destacar la diferencia de la que hablamos. Como mujer, tendrá la suficiente esencialidad para que la pena se manifieste, y como parte de un mundo dominado por la reflexión, lo será lo bastante para que el dolor le haga mella. Para que la pena aflore es necesario que la falta trágica fluctúe entre la culpa y la inocencia, y para que ella concientice aquella culpa es necesario esa nota de esencialidad ya aludida. Ahora bien, debido a que la

culpa trágica debe tener el carácter vago que permita la aparición de la pena, es evidente que la reflexión tendrá que seccionar los vuelos de infinitud que le son característicos. De lo contrario, la reflexión mantendría también a Antígona ajena a su culpa, ya que aquélla en su subjetividad infinita es incapaz de precisar el elemento de culpa original que da lugar a la pena. Basta por lo mismo que la reflexión esté tenuemente despierta. Así no lanzará a Antígona fuera de la pena, sino que la enclavará en ella y hará que la pena se vaya metamorfoseando poco a poco en dolor.

Hecha esta aclaración entremos ya al drama. Por lo pronto, la estirpe de Lábdaco es el objeto de la cólera de los dioses iracundos. Edipo mató a la esfinge y liberó a Tebas; Edipo asesinó a su padre y se casó con su madre. Y el fruto de este matrimonio es Antígona. Así se desarrollan los hechos en la tragedia griega. Es en este mismo punto en el que yo me bifurco y sigo otro camino. Los sucesos son idénticos. Y sin embargo, todo es diferente. Es de conocimiento universal

que Edipo ha dado muerte a la esfinge y ha liberado a Tebas; es honrado y admirado y él vive feliz con su mujer Yocasta. Lo oscuro permanece oculto a los ojos de los hombres y ni siquiera ha habido entre ellos el más mínimo presentimiento capaz de dar fe a tan terrible pesadilla. Solamente Antígona lo conoce. Aclaremos que no reviste ningún interés trágico el develar cómo llegó a enterarse, y que en este entendido cada uno puede hacer las deducciones que quiera. Supongamos que en su temprana juventud, cuando aún no había completado su desarrollo, se irguieron en su alma, confusas y fugaces, algunas sospechas en torno a este espantoso secreto, hasta que de pronto la certidumbre la arrojó en los brazos de la angustia.

Aquí tengo ya, como por hechizo, una categoría de lo trágico moderno. Pues la angustia es una reflexión, por lo que se distingue específicamente de la pena. La angustia es el sentido por el cual el individuo se hace de la pena y la incorpora. La angustia es la fuerza del movimiento por el que la pena se asienta en el corazón humano.

Pero este movimiento no es raudo como el de la flecha sino gradual; ni existe de un solo golpe sino que está en constante devenir. La angustia mira a la pena ambicionándola con toda su codicia, del mismo modo que la mirada apasionadamente erótica va sedienta hacia su objeto. O dicho de mejor manera, la angustia se ocupa de la pena como lo hace con el objeto amado la mirada apasionada de un amor sempiterno. Con la diferencia de que la angustia contiene en sí misma un elemento propio que la apremia a aferrarse a su objeto con una fuerza todavía mayor, ya que a la vez que lo ama, lo teme. La angustia tiene un doble cometido. Gira en torno de la pena y al mismo tiempo es un movimiento inspirado que siempre roza, que con sus tientos siempre está revelando la pena. O si se prefiere, la angustia es repentina y hace aparecer la pena en un abrir y cerrar de ojos pero de tal forma, que ese instante impetuoso se resuelve inmediatamente en una auténtica sucesión. La angustia, en tal sentido, es una verdadera categoría trágica y se le puede aplicar muy bien la sentencia del

mismo origen: *quem deus vult perdere, primum dementat.*[8] El propio lenguaje verifica que la angustia es una categoría de la reflexión. De esta manera solemos decir: angustiarse por algo. En este caso disocio la angustia de aquello que es el motivo de la misma. Nunca podré decir angustia en sentido objetivo. En cambio, cuando digo mi pena, tanto puedo referirme a aquello que me apena como a la pena que me otorga. A esto hay que sumar que la angustia involucra siempre una reflexión sobre la temporalidad. Porque no puedo sentirme angustiado a causa de lo actual, sino sólo de lo que ya ha pasado y de lo que ha de venir. Ahora bien, lo pasado y lo que vendrá, enfrentados de tal manera que el tiempo presente desaparezca, son dos distinciones de la reflexión. Por contraste, la pena griega, al igual que todo lo demás de la vida helénica es pura actua-

8. "Dios empieza por volver loco a aquel a quien quiere perder." Plagio, remedo o adaptación de un verso de un desconocido poeta trágico de Grecia.

lidad, razón por la que se considera que sea más profunda en tanto el dolor es menor. De ahí que la angustia constituya una parte integrante de la tragedia. El carácter eminentemente trágico de Hamlet responde a la sospecha del crimen de la madre. Roberto el Diablo[9] se cuestiona sobre las razones que le han podido impulsar a hacer tanto daño. Y Hoegne[10], a quien su madre concibiera de un ogro, ve por casualidad su imagen reflejada en el agua y le pregunta a ésta la razón de que su cuerpo haya alcanzado tal forma.

Ahora ya se puede ver con llaneza la diferencia en cuestión. En la tragedia griega, el desdichado destino de su padre no abruma en absoluto a Antígona. Este destino pesa como una pena impenetrable sobre toda la familia pero Antígona sigue viviendo indiferente a ella como cualquier otra

9. Personaje de uno de los libros fabulosos de Schwab, amigo del poeta Uhland y biógrafo de Schiller.

10. Personaje de la mitología escandinava, hijo de la reina Grimhild.

muchacha griega. De ahí que el mismo coro, a propósito de la sentencia de su muerte se lamente y le muestre compasión por tener que dejar esta vida en una edad tan temprana sin haber gustado el placer más bello, y seguramente ajena a la profunda pena de la familia. Esto no quiere decir en modo alguno que se trate de una futilidad o que el individuo particular se singularice de tal modo que no le inquiete para nada su relación con la propia familia. En realidad hay que afirmar que todo ello es característico de los griegos. Las coyunturas de la vida les han sido dadas de una vez, de la misma forma como el horizonte que se extiende ante sus ojos, y que oscuro o acelajado nunca será otro. Este ámbito confiere al alma un fundamental acento que no es el del dolor sino el de la pena. La culpa trágica en *Antígona* se centraliza en un punto preciso: ha sepultado a su hermano renegando de la prohibición del rey. Si se considera esto como un hecho aislado o un simple choque entre el amor y la piedad fraternos de una parte, y un arbitrario precepto humano de la otra; entonces, *Antígona* dejaría de ser una tragedia

griega para transformarse en un tema trágico indiscutiblemente moderno. Lo que en el sentido griego proporciona interés trágico a la obra consiste en que tanto en la muerte infausta del hermano como en el enfrentamiento de la hermana con una prohibición puramente humana, resuena el infeliz destino de Edipo, cuyas repercusiones trágicas proliferan en torno a cada uno de sus vástagos. Esta combinación es la que hace que la pena del espectador sea tan profunda. No es un individuo el que sucumbe, sino todo un pequeño mundo el que se abate. Es la pena objetiva que desbocada, avanza implacable como una fuerza de la naturaleza en pos de sus efectos terribles, y el triste destino de Antígona es como un eco del de su padre, una pena potenciada. Por eso la actitud de Antígona de enterrar a su hermano a pesar de la prohibición del rey implica más que una acción libre; es la exigencia fatal de aquella ley inexorable que castiga en los hijos el delito de los padres. Pero en el drama, de todos modos existe la suficiente libertad como para que podamos amar a Antígona por la prueba de amor fraterno que ha

demostrado; al mismo tiempo que la necesidad del hado en una proporción que no es menor es el destino imponente que no sólo determina la vida de Edipo sino también la de toda su descendencia.

La diferencia entre la vida de la Antígona griega y la de la nuestra es la siguiente: que mientras aquella Antígona lleva una vida sin preocupaciones hasta el acto de la inhumación de su hermano, de manera que en su desarrollo sucesivo podría haber sido feliz de no ocurrir tal hecho desencadenante, la de nuestra Antígona, en cambio, es una vida básicamente acabada. Claro que yo no he sido mezquino a la hora de dotarla. Se dice que una buena palabra a tiempo es como una manzana dorada en una bandeja de plata.[11] Así he depositado yo en este caso, el fruto de la pena en la bandeja del dolor. Su dote no es un fausto ficticio y pasajero que la polilla y el orín socavan.

11. Prov. XXV, 11.

Su dote es una fortuna eterna a la que los ladrones no tienen acceso y no pueden robársela. ¡Ah, y qué atenta está nuestra heroína como para que se la roben! Su vida no se desliza como la de la Antígona griega; no es una vida derramada hacia afuera sino hacia adentro. Y el escenario de esta: su vida, no es externo sino interno, es decir, un escenario espiritual.

Mis queridos *cofrades cosepultos*, ¿no he conseguido acaso captar su interés en favor de una simple muchacha? ¿O tendré que recurrir a una *captatio benevolentiae?* Sepan que tampoco ella pertenece a este mundo en el que le toca vivir. Está en la juventud de la vida y henchida de salud, pero su auténtica vida está enterrada con su secreto. Es verdad que vive, pero podríamos decir que en otro sentido está muerta. Lleva una vida encubierta y silenciosa. El mundo no oye ni siquiera uno solo de sus suspiros pues los tiene escondidos a todos ellos en el santuario de su alma. No necesito clarificar que la mujer a la que nos referimos no es débil ni enfermiza, y que por el contrario es arrogante y fuerte. Quizá no haya nada que enaltezca tanto a un ser humano como su

idoneidad para guardar un secreto. Esto le da a su vida entera una significación -en todo caso únicamente válida para el individuo de que se trate- que lo libera de cualquier inútil referencia o atención al mundo circundante y que lo hace sentirse lo suficientemente venturoso en medio de su secreto, aun cuando éste, casi lo afirmaríamos, fuera el más desdichado de todos los secretos. Pues bien, esto es lo que sucede con nuestra Antígona. Está orgullosa de su secreto, orgullosa de haber sido favorecida para salvar de una manera singular la gloria y el honor de la familia de Edipo. Y cuando el pueblo reconocido y jubiloso aclama a Edipo, ella se da cuenta de su propia importancia a la vez que su secreto se abisma más y más en las oquedades de su alma y resulta más inaccesible a todo ser viviente. Antígona conoce sobradamente la magnitud de las cosas que se le han confiado a su cuidado. De aquí principia esa grandeza sobrenatural que le es imprescindible para poder interesarnos desde el punto de vista trágico. Ella, claro, es una muchacha, pero no una muchacha común ni mucho menos. Es una cónyuge pero plenamente virginal de total pureza. La mujer no alcanza

su verdadera esencia sino como esposa y por lo tanto, ninguna mujer puede interesarnos sino en la medida en que se la relacione con esta esencia suya. Claro que en este orden existen similitudes. Y de esta manera se dice "una esposa del Señor", de aquella que encuentra en la fe y en el espíritu los contenidos en que se sostiene. Yo llamaría esposa a nuestra Antígona en un sentido todavía más bello. Porque esta Antígona es mucho más que una cónyuge, es una madre. Es, en una expresión puramente estética, una *virgo mater* que lleva en sus entrañas, disimulado y escondido el secreto de su vida. Antígona es silencio necesariamente porque está llena de misterio. Y este tornarse sobre sí misma apoyada en el silencio le confiere una catadura sobrenatural. Está ufana y celosa de su pena porque esta pena es su amor. Esta pena suya, sin embargo, no es ningún bien mostrenco y muerto, sino que se renueva infatigablemente engendrando dolor y provocando su nacimiento en ella misma con el dolor. Al igual que cuando una muchacha determina inmolarse por una idea y aparece en calidad de novia con la diadema de su sacrificio sobre la frente, pues esa gran idea la completa de

entusiasmo y la transforma, de manera que la corona del sacrificio es como la corona de la recién casada. Antígona no conoce varón alguno y aun así es esposa. Ni siquiera se inmola por una idea que la transporte de entusiasmo -comportamiento en nada femenino, y sin embargo es esposa. Sí, nuestra Antígona es la esposa de la pena. Consagra toda su vida a lamentar el destino del padre y el suyo propio. Una desgracia tan grande como la que le ha sobrevenido al padre es factible de apenar al mundo entero, pero puesto que ningún ser humano la conoce no hay nadie que pueda lamentarla. Por eso nuestra Antígona, en emulación de la heroína helénica que es incapaz de avenirse a que el cuerpo de su hermano quede insepulto en medio del campo sin recibir los honores póstumos, experimenta muy a flor de piel lo duro que habría sido que ningún hombre conociera aquello que es el motivo de su angustia, o que ni siquiera se hubiera derramado una sola lágrima por ello, y de ahí que casi le esté agradecida a los dioses por haberla elegido para este doloroso menester. De esta manera, Antígona es enorme en el dolor.

Puedo señalar aquí una diferencia entre lo griego y lo moderno. Filoctetes se queja de que nadie sepa de sus sufrimientos. He aquí un rasgo típicamente helénico. Y por otra parte, ¡es tan del hombre desear que los demás sientan nuestras penas! Sin embargo, nada de esto sucede con el dolor reflexivo. Antígona no desea, ni en lo más lejano, que los demás lleguen a conocer su dolor. Por el contrario, lo siente o lo vive ella sola de cara al padre, al mismo tiempo que siente que sus aflicciones son justas ya que estéticamente importan una justicia tan grande como el castigo que padece el infractor. Solamente al final del camino -en la tragedia griega- la idea de ser enterrada viva le arranca a Antígona una explosión de pena: "¡Desventurada! ¡No habrá morada para mí ni en este mundo ni en el otro! Ya no soy ni de los vivos ni de los muertos".[12] Pues bien; estas palabras que

12. El autor cita el texto original, y opta por la traducción alemana de Donner. Nosotros lo hemos hecho por la versión castellana del P. I., Errandonea, *Sófocles y su teatro*, t. I, p. 274.

escapan al final las podría estar repitiendo nuestra Antígona en el transcurso de toda su vida. La diferencia es palmaria, porque en lo que dice la primera se encuentra una verdad de hecho que minoriza el dolor. Si nuestra Antígona dijera lo mismo estaría mal dicho, y esta incongruencia en la expresión es la que constituye el dolor como tal. Los griegos no se expresan impropiamente, por la simple razón de que la reflexión que es forzosa para ello no representaba ningún papel en sus vidas. De ahí que lo que dice Filoctetes cuando se lamenta de su soledad y de estar abandonado en la isla desierta, exprese también la verdad exterior. Lo opuesto exactamente sucede cuando nuestra Antígona padece los accesos de dolor en medio de su soledad, porque en realidad no está sola y por ello cabalmente resulta el dolor auténtico.

Ahora detengámonos en la culpa trágica. Ésta reside en parte en el hecho de que Antígona da sepultura a su hermano, y en parte en el contexto que relaciona todos los hechos con el triste destino del padre, destino que se nos da sobreentendido en las dos primeras tragedias de la misma trilogía. Aquí nos

encontramos nuevamente con esa dialéctica peculiar que establece una relación íntima entre el individuo particular y las transgresiones familiares. Es decir, que estamos ante una materia de herencia. Por lo general tenemos la idea de que la dialéctica es una cosa demasiado abstracta, y peor aún, como algo que se identifica con los movimientos lógicos. La vida, a pesar de ello, nos demuestra muy pronto que existen muchas clases de dialéctica y que cada pasión tiene la suya propia. A nosotros, por ejemplo, no nos interesa esa clase de dialéctica que establece vínculos entre los delitos de la estirpe o de la familia y un miembro particular de la misma, el que no solamente sufre por ello lo que constituye una mera consecuencia natural contra la que sería inútil sublevarse, sino que sobrelleva también la culpa y participa en ella. Empero, si se pretendiera revivir lo trágico antiguo sería preciso que cada individuo particular se pusiera a pensar seriamente en su propio renacimiento, no exclusivamente en el aspecto espiritual, sino también en el sentido restringido del origen del seno maternal de tal familia o estirpe. Pero la dialéctica que ubica al individuo en unión con la familia y la estirpe no es

una dialéctica subjetiva sino objetiva. Porque la primera modera precisamente la conexión y libera al individuo de ese vínculo pétreo común. La dialéctica objetiva es fundamentalmente piedad. Esto no implica que conservar la piedad sea algo nocivo para el individuo. En nuestros tiempos se aceptan ciertas cosas en la esfera de los fenómenos naturales que nadie admitiría en el campo de la vida espiritual. Claro que tampoco nadie desea aislarse absolutamente o ser tan inhumano como para no considerar a la familia como un grupo del que quepa afirmar que si un miembro sufre, los restantes también lo harán. Espontáneamente al menos, esto es lo que todo el mundo hace. Y de lo contrario, ¿por qué el individuo particular teme tanto que cualquier otro miembro de su familia eche una mancha sobre ella? ¿No es en todo caso porque tiene la certeza de que también él ha de sufrir lo suyo por tal motivo? Es evidente que el individuo, quiera o no, padecerá ese sufrimiento. Ahora bien, como el punto de partida es el individuo y no el tronco familiar, ese sufrimiento obligado será mayúsculo. Y es una verdad de la experiencia que el hombre, por más que aspire a ello,

nunca llegará a ser enteramente dueño y señor en la esfera de sus relaciones naturales. Lo importante pues es que el individuo aprecie las circunstancias naturales de su vida como un elemento constitutivo de su verdad total, y entonces el desenlace natural en el ámbito de la vida espiritual será que el individuo tome parte en la culpa. Es probable que muchos no sean capaces de comprender el sentido de tal consecuencia. De ser así, tampoco discernirán el sentido de la tragedia. Porque en el caso del individuo aislado sólo caben dos explicaciones extremas, a saber: o es el creador de su propio destino de una manera absoluta, por lo que desaparece por completo lo trágico y no queda más que la maldad -ya que no encierra nada de trágico el hecho de que el individuo se haya enceguecido y entrampado a sí mismo porque todo esto sería obra suya- o los individuos no son más que simples transformaciones de la sustancia eterna que constituye la existencia, con lo cual tampoco aquí habría lugar para lo trágico.

También en relación a la culpa trágica se nos revela fácilmente otra disimilitud entre la tragedia antigua y la moderna en tanto ésta haya incorporado ele-

mentos de la primera. Porque como es lógico, únicamente bajo esta última condición puede argüirse aquí con propiedad el tema de las diferencias mutuas. Por lo pronto, la Antígona griega impelida por la piedad filial participa en la culpa de su padre. Esto también lo hace la Antígona moderna. Pero ahora empiezan a mostrarse distintas. Para la Antígona clásica la culpa y el padecimiento de su padre son hechos exteriores, hechos férreos que la fuerza de su pena no puede evadir en ningún sentido *quod non volvit in pectore*; es más, su propio sufrimiento se muestra como pura facticidad exterior cuando observamos que en virtud de la consecuencia de orden natural está sufriendo en sí misma por la culpa de su padre. No ocurre esto con nuestra Antígona. Colijamos que Edipo ha muerto. Antígona supo del secreto de su padre mientras éste aún vivía pero no tuvo el coraje de abrirse a él. Y ahora, con la muerte del padre se ve privada de la única oportunidad de quedar libre de su secreto. En esta circunstancia, revelárselo a otro ser humano equivaldría a deshonrar la memoria de su padre. Por eso la meta de su vida consistirá ahora, por así decirlo, en consagrarse abso-

lutamente a rendir al padre los últimos honores, observando una reserva total día tras día y minuto a minuto. Hay un elemento sin embargo del que ella no está clara: si su padre lo sabía o lo ignoraba. Aquí tenemos el factor peculiarmente moderno que produce la inquietud que envuelve su pena y da ese carácter ambiguo a su dolor. Nuestra heroína ama a su padre intensamente, y este amor la traslada desde su más recóndita intimidad hacia la culpa paterna. El efecto de semejante amor es que ella se siente extraña entre los hombres, y en la medida que aumenta ese amor al padre va reconociendo con mayor intensidad el peso de su culpa. Solamente junto a su padre encuentra Antígona sosiego. Es como si hubieran sido socios en el mismo crimen y ahora aceptaran aguantar la pena hombro con hombro. Lo desatinado está en que ella no tuvo valor para participarle al padre su pena mientras éste vivía, pues no podía asegurarse de que su padre supiera sobre los hechos, y temiera por lo mismo hundirlo en un dolor como el suyo.

Claro que si el padre lo ignoraba, la culpa sería mucho menor. Aquí el movimiento es por demás rela-

tivo, porque de no saber Antígona a ciencia cierta la verdadera relación de los hechos, no tendría mayor importancia su actuación y lidiaría meramente con una sospecha, lo que es muy pobre desde el punto de vista trágico. Digamos sin sutilezas que Antígona lo sabía todo. Pero hay a pesar de ello cierta vacilación dentro de esta certeza que nunca deja de mantener la pena en movimiento transformándola continuamente en dolor. A esto hay que sumar que Antígona siempre está en incompatibilidad con el ambiente que la rodea. El pueblo guarda un buen recuerdo de Edipo como un rey feliz, honrado y aclamado por todos. La propia Antígona ha admirado a su padre tanto como le ha amado. Ha sido parte en todas las fiestas y homenajes que se le han brindado. No hay ninguna joven en todo el reino que se haya enardecido tanto como ella con las glorias del padre. Sus pensamientos retornan sin cesar hacia él. Todo el pueblo la considera como modelo de hija amante. Y sin embargo, todo este entusiasmo no es más que el cauce por el cual Antígona deja que su dolor se desborde. Nunca puede sacarse a su padre del pensamiento pero ¡ay!, la forma con que él está ahí es precisamente lo que constituye

su doloroso secreto. No obstante, no se permite exponer su pena, ni siquiera verter una lágrima. Se ahoga ante el peso enorme que la oprime y al mismo tiempo teme que si la vieran sufrir todo su secreto quedaría develado. Y éste es para ella un nuevo capítulo, aunque no de penas sino de dolor.

Creo que a todos nos interesa esta Antígona tal como acabo de concebirla y presentarla. Y pienso también que ninguno de ustedes me reprochará ligereza y exceso de amor paternal hacia mi criatura si les digo que a juicio mío, ya va siendo tiempo de que la heroína pase a cumplir su oficio trágico metiéndose de lleno en la tragedia. Porque en verdad, hasta aquí no fue más que un personaje épico, y si algo de trágico se vislumbra en ella, sólo inferiría hasta el momento un interés meramente épico.

En primer lugar, no creo que sea dificultoso encontrar una combinación dramática de tipo externo que se acomode a su nuevo carácter. En este aspecto podemos contentarnos con los datos de la misma tragedia griega. Nuestra Antígona, pues, tendrá una hermana, por cierto algo mayor que ella y desposada. Podemos discernir que la madre vive

todavía. No está dicho que ambos personajes siempre serán accesorios y que la tragedia, como en el caso de la griega, alcanzará un cierto nivel épico pero sin que éste llegue a manifestarse demasiado. Eso sí, el monólogo tendrá un protagonismo que naturalmente estará sostenido por la situación. Es necesario que todo ello lo centralicemos en ese punto único del interés principal, que es lo que detenta la sustancia y el contenido de la vida de Antígona. Y aclaradas estas cosas sólo nos resta preguntar: ¿De qué manera se crea aquí el interés dramático?

Nuestra heroína, tal como la hemos definido hace unos momentos, está a punto de dar un salto concluyente sobre uno de los elementos constitutivos de su vida, es decir, está a punto de exigirse vivir una vida totalmente espiritual, cosa que la naturaleza no soportará nunca a un ser humano. La hondura distintiva de su alma hará que al enamorarse llegue imperiosamente a amar con una pasión desmesurada. He aquí ya el interés dramático... Antígona se ha enamorado; y siento confirmar que Antígona está perdidamente enamorada. En esto consiste, indiscutiblemente, el choque trágico. Entre paréntesis diré que

por lo general se debiera andar con mucha prudencia cuando se habla de las colisiones trágicas. El choque será tanto más concluyente cuanto más simpatizantes, más hondas y a la vez más homogéneas sean las fuerzas que colisionan.

Así que Antígona está enamorada. Y el amado de Antígona sabe de esto. Claro que nuestra Antígona no es una muchacha corriente, y como consecuencia su dote será también excepcional: su dote ha de ser su dolor. Ella sabe que no podría pertenecerle a ningún hombre sin llevar consigo esa dote, pues correría un riesgo mayúsculo. Pero también está convencida de que no sería posible mantenerla encubierta dado el espíritu de vigilancia que tienen los maridos para estas cosas. Y por otra parte, pretender ocultarla *ex profeso* sería un pecado en contra de su amor. ¿Podría en consecuencia pertenecer a un hombre con semejante dote? ¿Podrá confiárselo a algún ser humano, al hombre amado? Antígona es briosa. El problema por lo tanto no está en determinar si al fin se decidirá a confiar su dolor a alguien por respeto a sí misma y para atenuar un poco la tensión de su alma, ya que tiene valor de sobra para resistirlo todo sin

ayuda de nadie. Pero ¿será así mismo capaz de mantener la misma fortaleza en atención al muerto? Y además, en el caso de enterarle a aquél de su secreto padecería también de otra manera por el hecho de que su propia vida está penosamente involucrada en el asunto. Sin embargo, esto no la preocupa. Lo único importante en toda esta materia es lo concerniente a su padre. En este aspecto pues, la colisión es de naturaleza simpatizante.

Su vida, que hasta el momento del choque transcurría apacible y afable, comienza en este mismo momento a hacerse violenta y apasionada en su interioridad, se entiende, a la vez que sus réplicas asumen a partir de aquí una inflexión patética. Combate consigo misma; ha querido dedicar su vida a su secreto y en este momento presente es su amor quien le demanda el sacrificio. Vence; es decir, el secreto triunfa y ella pierde. En este momento acaece la segunda colisión, ya que para que el choque trágico tome carácter verdaderamente profundo se requiere, como ya dijimos, homogeneidad de las fuerzas que entran en colisión. El choque referido hasta ahora no encierra esta singularidad porque es un choque entre

su amor hacia su padre y hacia sí misma, y por otro lado, el posible dilema de si su amor propio puesto en holocausto no será un sacrificio en demasía. En la segunda colisión, por el contrario, la otra fuerza beligerante es el amor compartido con el amado. Éste sabe que ella le ama verdaderamente y se propone, intrépido y osadamente el ataque. Claro que la reserva que descubre en ella le sorprende bastante. Reconoce que habrá de por medio dificultades muy particulares pero que de ninguna manera serán insuperables para él. Lo único que anhela ardorosamente es convencerla de que la ama muchísimo, hasta el extremo de que daría su vida si se viera obligado a renunciar a su amor. Su vehemencia por fin llega a hacerse falsa y de ahí que resulte tanto más astuta a causa de la resistencia con que tropieza. Cada uno de sus reclamos de amor viene a acrecentar el dolor de Antígona, y con cada uno de sus ayes no hace más que clavar una y otra vez, hondamente en el corazón de ella, la flecha de su pena. Ya no desiste de ningún medio de los que dispone para conmoverla. Él conoce, como todos, lo mucho que Antígona amaba a su padre. La encuentra a veces

ante la tumba de Edipo adonde ella va a cobijarse con el fin de aliviar un poco su corazón agobiado, y donde se abandona a la idea nostálgica de estar cara a cara con su padre, aun sabiendo que semejante nostalgia encierra un gran dolor, puesto que ignora de qué manera va a reunirse nuevamente con él, es decir, sigue desconociendo si él era o no sabedor de su culpa. El amado, entretanto, vuelve persistentemente a la batalla. La sorprende, la invoca en nombre del amor que le tiene a su padre, descubre entonces el importante efecto que han provocado esas palabras, y sin embargo no ceja; lo espera todo de este recurso y no omite que en contra suyo las cargas han tenido el efecto opuesto.

Todo el interés consiste entonces en conseguir sonsacarle a Antígona el secreto que encierra en su corazón. En este entendido, de nada serviría transtornarla temporalmente para que lo divulgara. Las fuerzas beligerantes están tan tiesas frente a frente que ya es imposible la acción para el individuo trágico. El dolor de la heroína se ha magnificado ahora en razón de su propio amor y del sufrimiento concomitante con aquel a quien ama. Exclusivamente en la

muerte podrá encontrar el descanso. De esta forma ha dedicado Antígona toda su vida a la pena. Y podemos agregar que con ello ha establecido un límite y alzado un dique contra el infortunio, que de no ser por su intervención heroica, de pronto se hubiera expandido fatalmente a las generaciones siguientes. Ya no le queda otra cosa que la confesión de la nobleza de su amor en el momento en que muera; entonces podrá decirle al amado que ella es suya, precisamente en el instante en que deja de ser suya.

La historia narra que Epaminondas, al abatirse herido en la batalla de Mantinea conservó la flecha en la herida hasta saber si la batalla había sido ganada porque comprendía muy bien que moriría al sacársela. Así como una flecha clavada, ha conservado nuestra Antígona su secreto clavado en el corazón, cada vez más hundido a medida que avanzaba su vida pero sin que se le extrajera; por el contrario, ella sabía también que sólo viviría en tanto su secreto anidara en sí misma, y que en cambio moriría en el momento mismo en que se lo sacaran. Hemos observado al amado de Antígona batallando a brazo partido por sonsacarle su secreto sin saber que esto significaba la

muerte segura de la amante. Pero en realidad, ¿cuál es la mano que la hace sucumbir? ¿Es la mano de un vivo o la mano de un muerto? Sin duda, en cierto modo es la mano de un muerto y esa circunstancia puede asimilar a Antígona con Hércules mediante aquellas palabras en que se había pronosticado que éste no moriría a manos de un vivo, sino de un muerto, porque la remembranza de su padre es la razón de su muerte. Y en otro sentido es la mano de un ser vivo, ya que su amor infeliz favorece a que el recuerdo la mate.

Este libro se terminó de imprimir en diciembre de 2005
en Primera Clase Impresores, California 1231, Buenos Aires.

Siguiendo el ejemplo de Sócrates, su primer gran maestro, Kierkegaard aspira a ejercer una mayéutica. Sin embargo, no puede contentarse con sacar a la filosofía de las categorías de lo abstracto para bajarla a la tierra e integrarla en la profundidad del corazón del individuo. Con Kierkegaard, es la tierra misma la que desaparece bajo nuestros pies. Por lo tanto, en básica concordancia con estos fundamentos, buscará en este escrito cómo las peculiaridades de la tragedia antigua pueden ser incorporadas en la tragedia moderna, de tal suerte que los elementos propiamente trágicos se hagan patentes en ella.




ISBN 987-1139-43-8
9 789871 139439

www.editorialquadrata.com.ar